

O jogo que não foi jogado

Agamenon Clemente de Moraes Júnior

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

agamenonjunior@universiabrasil.com.br

Resumo: Enquanto monitor da disciplina de harmonia, observei grande dificuldade por parte dos alunos em acompanhar a mesma. Ao questionar-lhes as razões dessa situação, obtive respostas que orientaram a busca pela solução do problema. Alguns equivocadamente se achavam incapazes de acompanhar a disciplina. Considerei a hipótese de que o conteúdo deveria ser revisto. Com outros alunos, percebi que o estudo da teoria estava desvinculado da prática. Para solucionar esse problema, a análise de repertório mostrou-se essencial mas ao mesmo tempo contraditória porque os “erros” proibidos nos exercícios eram encontrados nas obras dos mestres. Simultaneamente constatei que alunos avançados conhecedores de harmonia funcional a tinham como importante para compreender determinados gêneros e para otimizar sua performance em momentos improvisatórios. Constatei que a harmonia tradicional, ao ver dos alunos, assemelhava-se a um jogo nunca jogado e que a harmonia funcional estava vinculada ao estudo de gêneros tonais que surgiram no século XX. Pareciam existir duas harmonias, mas minhas convicções me diziam o contrário. Como monitor, tentei transmitir essa convicção aos alunos. Após algumas reflexões, conclui que as regras da harmonia tradicional objetivam fazer reproduzir certa referência sonora que mantém o aluno sob disciplina tida como útil em estudos posteriores. O problema reside na forma proposta para o estudo do tonalismo obrigando o aluno a permanecer sob sua disciplina mais tempo que o necessário. Isso ocorre com a apresentação de regras de estilo e contraponto, de exceções e regras desnecessárias derivadas de outras regras primeiras que podem ser contadas com uma mão.

Logo no início do período da minha monitoria na disciplina de harmonia tradicional, ministrada nos cursos de licenciatura e bacharelado em música com habilitação em canto ou instrumento na UFRN, percebi uma grande dificuldade por parte de muitos alunos em acompanhar a disciplina. Diante dessa constatação, aconselhei os mesmos para que se empenhassem mais. Fiz isso acreditando que tal dificuldade devia-se apenas a um certo descuido que tais alunos tinham para com a disciplina, já que eles tinham bom desempenho nas demais. As respostas, excetuando as poucas vezes em que os alunos se dispunham a trabalhar suas dificuldades, eram sempre uma das duas seguintes: “Eu vou trancar porque eu não sou como os inteligentes da turma que acompanham o conteúdo” ou “Vou continuar ‘escapando’ porque eu tenho que priorizar o estudo do meu instrumento”. Essas respostas serviram de roteiro de diagnóstico sobre o qual busquei encontrar soluções para o problema desses alunos. Tentei entender o que fazia com que eles dessem tais respostas quando eu sugeria um estudo mais dedicado.

Sobre a primeira resposta, procurei primeiro verificar a veracidade da alegação de que apenas os “inteligentes” acompanhavam a disciplina. Na verdade, logo percebemos, eu e o meu professor orientador, que os “inteligentes” eram aqueles que já tinham alguma experiência em relação ao conteúdo da disciplina ou, ao menos, se sentiam muito à vontade para manipular o conteúdo relativo à teoria da música no que diz respeito a intervalos, escalas tonais e acordes por terças sobrepostas. A partir disso, foram realizadas atividades extra-sala de revisão do conteúdo que esperávamos que os alunos deveriam saber para que pudessem acompanhar o conteúdo da disciplina. Durante a revisão de conteúdo, minhas convicções mudaram novamente ao perceber que os alunos, ao contrário do que se pensava e de acordo com o que se esperava dos alunos da graduação, em sua grande maioria tinham todo o conhecimento necessário de teoria da música e os poucos que não tinham todo esse conhecimento rapidamente captaram o que lhes faltava. Fiquei diante do fato de que muitos alunos não conseguiam acompanhar as aulas da disciplina mesmo conhecendo o conteúdo tido como necessário para tal. O problema continuava. Neste ponto me veio outra hipótese: se os alunos possuíam dificuldade para acompanhar a disciplina, mesmo conhecendo o conteúdo necessário para cursar a mesma, o problema tinha que estar no conteúdo. Mas como? Qual seria o problema de um conteúdo que está apoiado em uma bibliografia com títulos como o *Harmony* de Walter Piston e o *Harmonia* de Arnold Schoenberg? O problema seria realmente esse?

Eu daria alguns passos adiante ao refletir sobre a segunda resposta dada pelos alunos. Ao ter o estudo da prática instrumental como prioridade em detrimento do estudo de outras disciplinas, o aluno mostrava que para ele o estudo da teoria estava desvinculado da prática. Procurei mostrar-lhes como o conhecimento de harmonia era necessário para a compreensão e útil para a execução do repertório que eles estavam estudando. Para isso, a análise de repertório se mostrava como essencial mas ao mesmo tempo mostrava um aspecto contraditório da harmonia: nenhum autor citado ou analisado seguia todas as regras de harmonia o tempo todo, ou seja, os mesmos erros que não deviam ocorrer nos exercícios em sala eram feitos pelos mestres em suas obras que têm sido ouvidas e respeitadas com o passar do tempo. Paralelamente a isso, em conversa com alguns dos alunos “inteligentes” que possuíam conhecimentos de harmonia funcional oriundos dos seus estudos particulares ou de aulas de harmonia funcional do curso técnico e colegas que já haviam pago a disciplina comigo e que estavam estudando harmonia funcional, eu ouvia com frequência o comentário de que a harmonia funcional era importante para compreender gêneros como o Jazz e a Bossa

Nova e para otimizar a performance em trechos improvisatórios. Duas contatações me pareceram muito claras. A primeira era que a harmonia tradicional tinha se caracterizado, para os alunos, como um conjunto de regras de um jogo que na verdade nunca fora realmente jogado. A segunda era que, sendo o termo harmonia funcional vinculado ao estudo de gêneros tonais que surgiram no século XX, com a emancipação da dissonância tendo avançado bastante, parecia que existiam duas harmonias. Essa dicotomia me incomodava (e incomoda) desde as minhas primeiras leituras autodidatas no assunto no ano de 2002. Eu estava então no primeiro semestre do curso de ciências da computação, estudando disciplinas oriundas das matemáticas e utilizando diariamente conceitos como o de função. Eu, que antes de estudar a disciplina, a tinha em alta conta, muito por causa do que outras pessoas me falavam, fiquei impressionado com a existência de uma harmonia cujo título utilizava um termo usado nas ciências exatas e muito curioso por entender como seria esta harmonia e qual seria a diferença entre ela e a harmonia tradicional que os autores apontavam como sendo dos séculos XVIII e XIX. Porém, quanto mais eu estudava as duas, menos diferenças entre elas eu encontrava. Em maio de 2006, já tendo estudado alguns autores e tendo pago quatro semestres de harmonia na graduação, dois como aluno de computação e dois como aluno de licenciatura em música, fui escolhido na seleção para monitoria dessa disciplina que já me desafiava há quase cinco anos. Nesse momento, a semelhança entre as duas harmonias só aumentava. Começava a suspeitar que as duas na verdade eram uma só. Tudo não passava de pontos de vista diferentes sobre o mesmo material. A suspeita se tornou certeza quando, durante o encontro nacional da ABEM em 2006, comprei um livro cuja leitura me foi muito produtiva. O livro, estruturas harmônicas pós-tonais de Antenor Ferreira Corrêa, possui um capítulo que começa com um comentário sobre harmonia funcional que me deu certeza sobre aquilo que eu já desconfiava. Durante os três semestres em que fui monitor, tentei conscientizar os alunos da disciplina sobre a possibilidade de utilização desses dois pontos de vista (duas harmonias) simultaneamente, mas não havia tempo suficiente para sugerir atividades que tornassem evidente aquilo que eu tentava apresentar e a harmonia tradicional continuava com as regras desobedecidas. Sobre essa incoerência das regras da harmonia tradicional, vi-me obrigado a escolher entre três atitudes: ou aceitava o que Dubois diz, fazendo referência a um exemplo citado de uma fuga de Bach, que esses casos constituem um gênero de modelos de genialidade inimitáveis pelo aluno(), o que tem como consequência a impossibilidade de o estudante pensar por si mesmo; ou que essas “regras” possuem uma origem que não a observação da prática musical, o que me parece absurdo posto que faz pensar que os grandes

tratadistas não teriam um motivo realmente sério para publicar seus escritos e ainda não resolveria o problema de harmonia tradicional parecer um jogo abstrato; ou que todas as regras da harmonia tradicional e suas exceções têm como objetivo fazer reproduzir uma determinada sonoridade de referência com a intenção de incutir no aluno uma certa disciplina que acredita-se ser-lhe-á útil nos seus estudos posteriores. Eu optei por esta terceira alternativa e é neste ponto onde a causa das duas respostas dadas pelos alunos denunciam o mesmo problema: a forma de se propor o estudo do tonalismo obriga o aluno a permanecer mais tempo no seu processo de disciplina que o necessário e o modo como isso ocorre é a apresentação de várias regras de estilo e contraponto, de exceções e regras desnecessárias que são consequência de outras regras.

Até os nossos pensamentos chegarem neste ponto, tinham decorrido os três semestres durante os quais fui monitor. Neste último semestre, transcorrido desde então até o presente momento, tenho feito uma revisão bibliográfica em vários livros de harmonia existentes no acervo da biblioteca setorial da Escola de Música da UFRN, Biblioteca Pe. Jaime Diniz, e o que tenho verificado é que as regras de harmonia propriamente ditas são tão poucas que consigo contar todas com os dedos de apenas uma mão. Tudo o mais é contraponto, estilo e teorias harmônicas a serem estudadas antes ou depois, mas não ao mesmo tempo, das regras. Acredito que essa forma de aprender harmonia irá gerar nos alunos mais segurança em menos tempo no que diz respeito à manipulação da harmonia tonal.

Referências

CORRÊA, Antenor Ferreira. *Estruturações harmônicas pós-tonais*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

DUBOIS, Théodore. *Traité d'harmonie*. França: Heugel & Cie, [19--].

PISTON, Walter. *Harmony*. 5 ed. W.W. Norton & Company, 1987.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Tradução de Marden Maluf. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.